



**FILM
PAPIER**

Dans le cadre du partenariat entre l'École européenne supérieure de l'image (Angoulême-Poitiers) et l'École nationale supérieure d'art de Bourges, la Galerie La Box offre une carte blanche au post-diplôme *Document et art contemporain* du 4 au 30 mars 2013.

L'exposition, intitulée *Film Papier*, sur une suggestion d'Érik Bulloz, réunit différentes propositions de Gaëlle Cintré, Laura Huertas Millán, Jonathan Rubin et Nataliya Tchernykh.

Elle s'inscrit à la suite d'une réflexion plus générale sur les *documents performatifs* menée d'octobre 2012 à février 2013 au sein du post-diplôme avec la participation de Kantuta Quirós, Aliocha Imhoff, Morad Montazami, Arne De Boever, Olivia Harrison, Silvia Maglioni, Graeme Thomson, François Bovier, Adeena Mey et le soutien de Joan Ayrton et Stephen Wright, référents du programme.

La brochure *Film Papier*, offerte gracieusement aux visiteurs, présente quelques documents préparatoires de l'exposition qui se tient du 14 au 30 mars 2013 à la Galerie La Box à Bourges.

| : : : : : : : : |
la box _bourges

École nationale supérieure d'art de Bourges

_9, rue Édouard-branly _BP 297
_F 18000 Bourges cedex
_tél. / fax. +33 (0)2 48 24 78 70
_la.box@ensa-bourges.fr
_http://box.ensa-bourges.fr

ouvert du mardi au samedi de 14h à 18h
fermé les jours fériés



École européenne supérieure de l'image
Angoulême & Poitiers
134 rue de Bordeaux, 16000 Angoulême
26 rue Jean Alexandre, 86000 Poitiers
www.eesi.eu

Sommaire

Film papier	4
Hypothèse de recherche pour une exposition par Érik Bulloz	
Visibilités spécifiques	8
15 documents performatifs par Stephen Wright	
Invisibles EHS	12
Notes pour un film (presque) impossible par Gaëlle Cintré	
Histoire d'un vampire	16
Mémoires apocryphes sur des papiers et des films par Laura Huertas Millán	
Cartographie d'un film à venir	20
par Jonathan Rubin	
Trait interrompu	24
Entretien avec Nadia Plungian par Nataliya Tchernykh	

Hypothèse de recherche pour une exposition
Galerie La Box, Bourges, 14-30 mars 2013
Érik Bullot

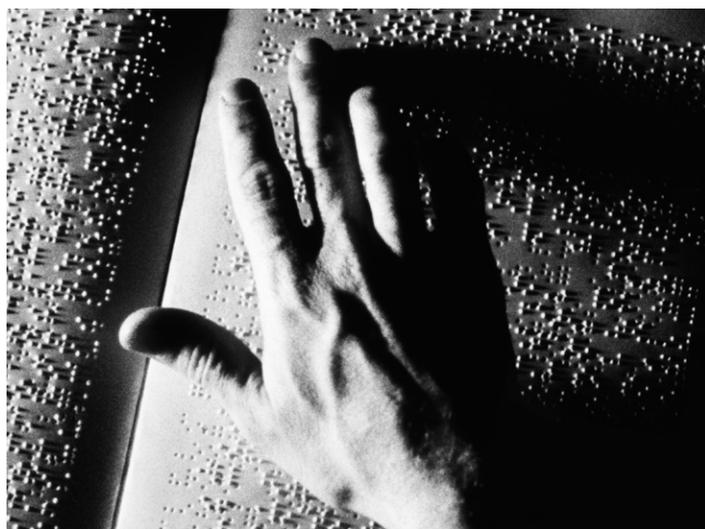
Film papier

1. Je me permets de renvoyer à mon article « De la conférence comme film », *Décadrages*, n° 21-22, « Cinéma élargi », Lausanne, hiver 2012, p. 28-37. Cf. également l'exposition *The Unfinished Film*, New York, Gladstone Gallery, 2011, accompagnée d'un catalogue sous la direction de Thomas Beard ainsi que l'hypothèse d'une science *scriptologique* développée par Morad Montazami dans son article « La scriptologie : science des œuvres à venir », *Pyramide, diapason, roue crantée*, n° 1, 2011, p. 133-150. Sur l'exposition du film en cours : *La Fabrique des films*, J. Breschand et Ch. Merliot (dir.), Paris, Poli Éditions, 2012. Sur l'hypothèse du document performatif : *Cahiers du post-diplôme*, École européenne supérieure de l'image, n° 2, 2012. Sur le film papier : Pavle Levi, *Cinema by Other Means*, Oxford University Press, 2012, p. 46-76.

2. P. P. Pasolini, « Le scénario comme structure tendant à être une autre structure » [1966], repris dans *L'Expérience hérétique*, trad. A. Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976, p. 156-166.

1. À l'ère du cinéma numérique, caractérisée par la disparition du support argentique, la démocratisation des pratiques, la dissémination du médium dans l'espace social, le film rencontre de nouveaux avatars, voire de nouveaux modes virtuels d'énonciation. Qu'il s'agisse de la conférence illustrée pratiquée par de nombreux artistes à la manière du bonimenteur du cinéma des premiers temps, du film inachevé comme installation ou de l'interprétation de scripts non réalisés par des artistes contemporains, l'expérience filmique devient l'objet d'un acte performatif, au sens austinien¹. Peut-on réaliser un film en l'énonçant ? Produire un *document performatif* destiné à être activé en vue d'un film à venir ? Le papier peut-il être le support d'un film virtuel ?

2. Avant d'être tourné, un film existe souvent, de manière classique, sous la forme d'un scénario, qualifiée par Pasolini de « structure tendant à être une autre structure »². Le scénario est-il, à cet égard, un *document performatif* ? Il est frappant d'observer les formes singulières qu'il



Le Singe de la lumière

16 mm, Érik Bullot, 2002.

peut emprunter. Certains scénarios échappent à la forme traditionnelle du script pour acquérir leur propre autonomie littéraire, à l'instar des ciné-romans de Robbe-Grillet. D'inspiration surréaliste ou dadaïste, des scénarios non destinés à la réalisation revendiquent parfois leur statut de simple canevas poétique (Desnos, Artaud, Fondane). Christian Janicot avait réuni nombre de ces projets, à l'occasion du centenaire de la naissance du cinéma, dans son *Anthologie du cinéma invisible*³. On trouve également des collages d'inspiration filmique. Citons le célèbre projet de Moholy-Nagy, *Dynamique de la grande ville*, publié dans son ouvrage *Peinture Photographie Film* en 1925, à mi-chemin du scénario et du tableau. Pensons aux rouleaux peints de Hans Richter et Viking Eggeling, soucieux, dans les années 1920, d'inventer un alphabet visuel en traçant une continuité de formes graphiques selon les principes d'une morphogenèse élémentaire. Frappés par l'analogie formelle entre le rouleau et le film, les deux artistes souhaitèrent ensuite transposer ce vocabulaire plastique au cinéma. Évoquons également les storyboards, les dessins préparatoires (des cinéastes comme Eisenstein ou Fellini sont connus pour leur pratique graphique), les photographies de repérages de Resnais, les schémas de mise en scène, les traits de couleur sur les pages de dialogues de Straub/Huillet⁴. Quel est le statut exact de ces documents ? Esquisse de travail, partition, archive ?

3. Dès que le film est terminé apparaissent les photographies de tournage, le matériel promotionnel (affiches, encarts dans la presse), les romans écrits *a posteriori*, les ciné-romans proches du photoroman ou de l'album-film, le découpage technique (une revue française, *L'Avant-scène cinéma*, s'est spécialisée dans la publication de tels documents). Ces différentes publications relèvent d'un effort de traduction éditoriale. D'autres cas sont plus ambigus. En 1952, Isidore Isou publie son livre *Amos ou Introduction à la métagraphologie*, « film hypergraphique » constitué de photographies enrichies de signes peints à la gouache. Dans *Le film est déjà commencé ?*, paru en 1952, Maurice Lemaître décrit les actions des acteurs et des spectateurs qui doivent avoir lieu lors de la séance du film homonyme⁵. En 1967, Chris Marker publie un « film imaginaire », scénario d'un film non réalisé, *L'Amérique rêve*, parmi d'autres scénarios⁶. Citons le *cinéma infinitésimal* (Isou), où le cinéaste active les documents d'un film immatériel en vue de son homologation par les spectateurs. L'artiste lettriste Roland Sabatier a plus particulièrement développé cette forme. La nature conceptuelle de telles entreprises peut nous aider à définir, au sens strict, le statut d'un *document performatif*.

3. *Anthologie du cinéma invisible*, Ch. Janicot (dir.), Paris, Jean-Michel Place, 1995.

4. Cf. entre autres, S. M. Eisenstein, *Esquisses et dessins*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1978 ; A. Resnais, *Repérages*, Paris, Éditions du Chêne, 1974 ; J.-M. Straub et D. Huillet, *Écrits*, Ph. Lafosse et C. Neyrat (éd.), Paris, Independencia Éditions, 2012.

5. M. Lemaître, *Le film est déjà commencé ?*, Paris, Éditions André Bonne, 1952.

6. Ch. Marker, *Commentaires 1*, Paris, Seuil, 1967 [1ère édition 1961]. Citons également, du même auteur, l'album de photographies, *Coréennes*, publié au Seuil en 1959 dans la série « Courts-Métrages ».



7. Tony Conrad. *Yellow Movies*, C. Müller, J. Sanders (dir.), Greene Naftali Gallery / Galerie Daniel Buchholz, 2008. Mentionnons également le film de Guy Sherwin, *Newsprint* (1972), constitué de papier journal collé sur une pellicule 16 mm.

8. R. Bellour, « Le texte introuvable », *Ça cinéma* 7/8, 1975, repris dans *l'Analyse du film*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 40.

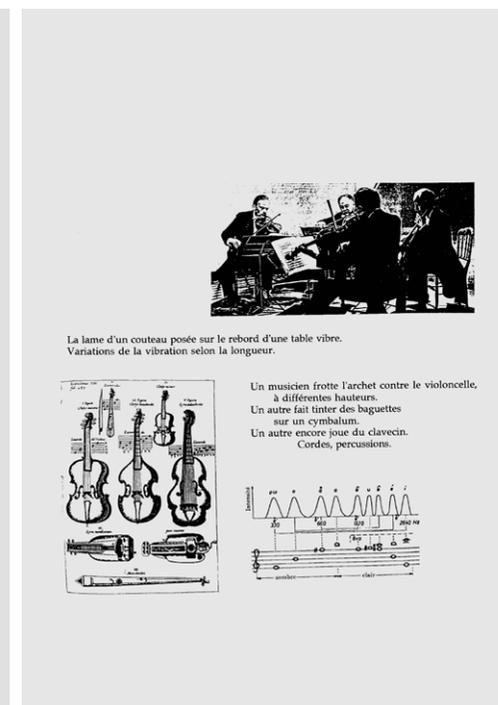
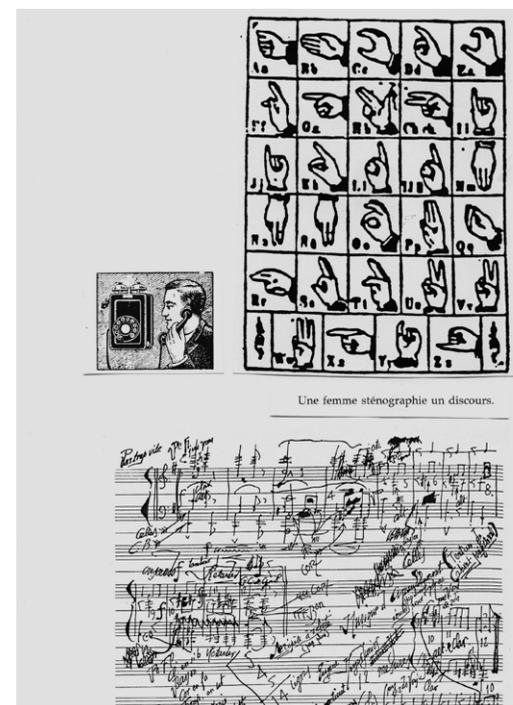
9. R. Bellour, « Trente-cinq ans après, le "texte" à nouveau introuvable? », in *Images contemporaines*, L. Vancheri (dir.), Lyon, Aléas, 2009, p. 17-33.

4. Au milieu des années 1960, certains cinéastes expérimentaux structurels ont travaillé avec les unités élémentaires du film en usant d'un système de notations ou de schémas. Peter Kubelka a souvent raconté que ses films étaient montés au ciseau, en déployant la pellicule au sol, de manière visuelle et tactile. D'où le recours à un schéma de photogrammes comme aide-mémoire, grille, partition. Les cinéastes structurels ont exploré la forme tableau en exposant la pellicule, clouée au mur (Peter Kubelka) ou pressée entre deux plaques de plexiglas (Paul Sharits), procédé qui renvoie à la question de la partition et du diagramme. Peut-on lire le film (le voir?) à travers son diagramme? L'œuvre est-elle contenue dans sa formule mathématico-musicale? De manière plus ironique, Tony Conrad présente ses *Yellow Movies* lors de l'exposition *Twenty New Movies* en mars 1973 à New York. Ce sont des rectangles de papier peints à la dimension d'un écran, marqués d'une ligne noire qui en délimite le cadre, affirmant à travers l'expérience picturale (et le jaunissement de la couleur) une durée de nature filmique⁷. Films papier, au sens littéral.



Dynamique de la grande ville
László Moholy-Nagy,
1925.

5. Dans son article « Le Texte introuvable » publié en 1975, Raymond Bellour insiste sur la difficulté paradoxale pour localiser et citer le texte d'un film en vue de son analyse malgré la fixité du support. « D'un côté, l'image mouvante se déploie dans l'espace, comme le tableau; de l'autre elle s'enfonce dans le temps, comme un récit que sa sérialisation en unités rapproche plus ou moins de l'œuvre musicale. En cela, elle est proprement incitable, puisque le texte écrit ne peut restituer ce que seul l'appareil de projection peut rendre: un mouvement, dont l'illusion garantit la réalité. C'est pourquoi les reproductions, même de nombreux photogrammes, ne font jamais que manifester une sorte d'impuissance radicale à assumer la textualité du film.⁸ » Récemment, Bellour revisite sa proposition en se demandant si l'installation aujourd'hui ne tente pas d'actualiser l'expérience du « texte introuvable » à l'heure où la forme du DVD a permis un accès renouvelé au film lui-même. « Mais il faut souligner que c'est, historiquement, au moment même où le film est devenu, lui, un texte toujours moins introuvable, au risque de ce qui se perd ainsi en regard de la séance de cinéma, que des installations formées de projections semblent venir occuper quelque peu cette place, au prix de bien des nuances et gradations possibles, et du déplacement majeur attaché à la singularité de chacun de leurs dispositifs. C'est là, au niveau propre d'une identité de l'expérience réelle, une relation de continuité et d'emboîtement qui se trame ainsi entre le cinéma et "l'autre cinéma" caché ou exhibé dans l'art contemporain.⁹ » Notre hypothèse sur le film papier participe-t-elle de cette quête du



« texte introuvable »? Ne reconduit-elle pas sous une forme paradoxale l'escamotage du texte filmique¹⁰?

Avant l'instauration du copyright pour les œuvres filmiques en 1912 aux États-Unis, de nombreux producteurs ont déposé à la Librairie du Congrès des tirages papier de leurs films qui constituent désormais la célèbre collection « Paper Prints »¹¹. Le papier est-il la forme juridique du film, son archive possible, sa promesse ou son supplément? Peut-on imaginer un film « sans papiers »? « Le papier n'est-il pas toujours, depuis toujours, en train de "disparaître" ? De ce disparu ne portons-nous pas le deuil au moment même où nous lui en confions les signes nostalgiques et le faisons disparaître sous l'encre, les larmes ou la sueur de ce travail d'écriture qui est toujours travail de deuil et perte du corps? ¹² » Autant d'hypothèses et de jalons historiques qui ont pour enjeu d'interroger les métamorphoses du cinéma, mais également le contexte social de l'énoncé performatif, qu'il s'agisse du cadre éditorial de la publication ou de l'exposition du film dans l'espace de la galerie ou du musée. Le cinéma est-il sorti de son enceinte? L'hypothèse du film papier nous invite à inquiéter, par le biais d'une poétique de l'archive, les modalités sociales et juridiques de ce déplacement.

10. Soulignons, à travers la notion de texte ou la référence austrienne à la performativité, la prégnance des modèles issus de la linguistique.

11. Cf. K. R. Niver, *Motion Pictures from the Library of Congress: Paper Print Collection, 1894-1912*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1967. Un très beau film de Bill Morrison (*The Film of Her*, 1996) est consacré à cette collection. Lire également « Films-fantômes », Jérôme Prieur, *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 27, 2007, p. 20-24, à propos des photogrammes papier qui accompagnent les scénarios Pathé à la BnF.

12. J. Derrida, *Papier Machine*, Paris, Galilée, 2001, p. 250-251.

Le Singe de la lumière
Scénario, Érik Bullot,
2002.

Visibilités spécifiques



Chantier #365
Terrain vague à l'angle de René-Lévesque &
Lucien L'Allier, Montréal, 1998.
Yves Gendreau.
<http://actualite.dareare.koumbit.org/en/historique>

AAAAARG.ORG

NEW TEXTS	REQUESTS	DEFINITIONS
1. AAAAAARG.ORG 2. AAAAAARG.ORG 3. AAAAAARG.ORG 4. AAAAAARG.ORG 5. AAAAAARG.ORG 6. AAAAAARG.ORG 7. AAAAAARG.ORG 8. AAAAAARG.ORG 9. AAAAAARG.ORG 10. AAAAAARG.ORG	1. AAAAAARG.ORG 2. AAAAAARG.ORG 3. AAAAAARG.ORG 4. AAAAAARG.ORG 5. AAAAAARG.ORG 6. AAAAAARG.ORG 7. AAAAAARG.ORG 8. AAAAAARG.ORG 9. AAAAAARG.ORG 10. AAAAAARG.ORG	1. AAAAAARG.ORG 2. AAAAAARG.ORG 3. AAAAAARG.ORG 4. AAAAAARG.ORG 5. AAAAAARG.ORG 6. AAAAAARG.ORG 7. AAAAAARG.ORG 8. AAAAAARG.ORG 9. AAAAAARG.ORG 10. AAAAAARG.ORG

www.aaaaarg.org



eye scream
Restaurant, 2043 West 4th Avenue,
Vancouver, 1978.
http://www.canadianart.ca/features/2011/11/17/ian_baxter/

En 1965, l'artiste Donald Judd publie un texte décisif dans lequel il s'efforce de définir l'art de son temps sans avoir recours aux catégories obsolètes de la peinture et de la sculpture. Passant en revue de nombreux artistes dont les pratiques sont par ailleurs disparates, Judd met en évidence un souci commun pour « *the thing as a whole* », laissant présager l'effondrement d'un paradigme de l'art reposant sur une différenciation entre des médiums. Judd propose de penser le nouveau vocabulaire visuel de ces pratiques sous le terme de « *specific objects* » — ouvrant ainsi la voie aux derniers grands mouvements de l'art moderne que seront l'art minimal et l'art conceptuel. Or, si la notion d'*objets spécifiques* rompt à bien des égards avec le vocabulaire conceptuel en vigueur à l'époque, il ne s'agit à aucun moment pour Judd de mettre en cause le statut ontologique de ces objets spécifiques qui, à ses yeux, relèvent bel et bien de l'art. En effet, le but de ce texte-manifeste est précisément de conférer à ces objets spécifiques le fort coefficient d'art qu'ils réclamaient et méritaient.

Aujourd'hui, l'art semble se caractériser par une spécificité tout autre — celle de sa visibilité même. Si l'histoire décrite par Judd peut nous indiquer une voie, elle ne permet pas toutefois de saisir la situation contemporaine dans sa propre spécificité, où un nombre toujours croissant de praticiens semblent vouloir affaiblir le coefficient de visibilité artistique de leurs propositions, effectuant une sorte de retrait offensif des cadres légitimants de l'art, préférant agir dans les ombres de l'économie attentionnelle et répu-

tationnelle, n'apparaissant pas toujours sur les écrans du radar du monde de l'art, calibrés en effet pour capter des pratiques soucieuses de jouir d'une visibilité artistique maximale, et non pas celles déterminées à échapper à la capture... Les conditions de possibilité et d'usage d'un art sans œuvre (perceptible comme tel), sans auteur (identifié) et sans spectateur (car on ne devient spectateur qu'en présence d'un spectacle) laissent envisager un tout autre régime et mode opératoire de l'art, voire une nouvelle ontologie. Renoncer délibérément à la reconnaissance n'est pas non plus anodin et en dit long sur la condition de la subjectivité contemporaine; sans doute ce phénomène traduit-il une extrême déception par rapport à l'institution de l'art autonome. En effet, conquise par une série de luttes contre le pouvoir politique et ecclésiastique, l'autonomie de l'art n'est pas sans frais. Loin s'en faut. Car si le statut « artistique » d'une proposition lui garantit une certaine protection et lui confère un pouvoir symbolique certain, c'est parce qu'elle n'est *que* de l'art, séparée ontologiquement de ce que les théoriciens de la théorie institutionnelle de l'art appellent facétieusement « *the mere real thing* » (la simple réalité ordinaire).

Et c'est précisément cette séparation qui semble aujourd'hui contestée par tant de praticiens: celle qui inscrit l'art dans un rapport d'altérité avec ses objets, avec ce qu'il aborde, avec l'ensemble des autres activités humaines. C'est en ce sens qu'on peut dire qu'aujourd'hui l'art se caractérise avant tout par sa *visibilité spécifique*. Les propositions qui se conçoivent, se



Janez Janša
Changement d'identité, Ljubljana, 2007.
Janez Janša.
<http://www.janezjansa.si/about.html>



SOS SB
Slovenski Brod, 2002.
Dalibor Martinis.
<http://www.dalibormartinis.com/>



Permis de chauffeur de taxi
New York, 1983-2002.
Jeff Perkins.
<http://sophielapalu.blogspot.fr/2011/11/description-du-projet-secret-poet.html>



Réparation clandestine de l'horloge du Panthéon
Paris, 2008.
Untergunther.
<http://ugwk.org/>



That's Painting
 Entreprise de peinture en bâtiment, Houston, 2005.
 Bernard Brunon.
http://thatspainting.com/Thats_Painting/Homepage.html

Authentic Tension



Authentic Tension
 Optional lifestyle, Téhéran, 2012.
 David Zare.
<http://www.authentic-tension.com/>



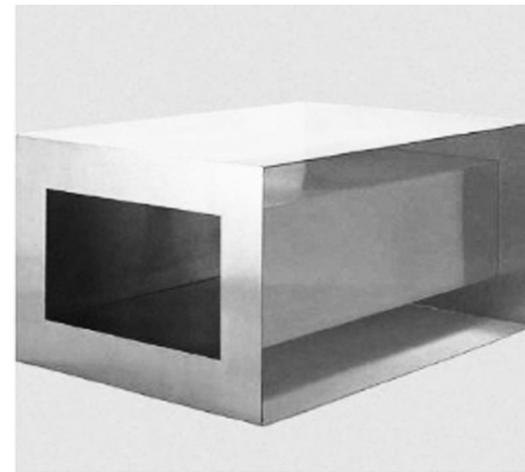
The Sky Over Beirut
 Visite urbaine guidée, Ashrafieh, Beyrouth, 2010.
 Tony Chakar.
<http://www.tonychakar.com/>



Promoción de Julio
 Intervention dans un supermarché, Buenos Aires, 2009.
 Hugo Vidal.
http://www.hugovidal.com.ar/obra/promocion_de_julio.htm#

pensent et se comprennent comme artistiques ne sont pourtant visibles comme telles que si elles s'inscrivent dans le cadre performatif de l'art — ce cadre, quel qu'il soit, qui augmente leur coefficient de visibilité artistique ou qui active leur dimension artistique. On les voit, mais pas *sub specie artis* — pas sous l'apparence de l'art. Ou du moins, pas immédiatement là où elles ont lieu, dans l'instant et la puissance de leur agir. Elles échappent ainsi à la capture ontologique de l'art, en échappant à la capture performative. Et elles n'acquiescent cette visibilité spécifique que par l'intermédiaire de la documentation. Mais ces documents — qu'ils soient narratifs, photographiques, vidéographiques, picturaux, etc. — ne sont pas purement descriptifs. Certes ils décrivent une action, une intervention, une configuration qui eut lieu en dehors du champ de l'art. Mais ce faisant, ils transforment le statut, le mode d'être de ce qu'ils décrivent. En ce sens, il s'agit de *documents performatifs*.

Est performatif, un énoncé, un geste, un objet qui, en plus de sa fonction habituelle, fait — ou fait advenir — quelque chose. Un document performatif est donc un document qui ne s'épuise pas dans l'acte de documenter; il transforme le mode d'être — le statut ontologique — de ce qu'il documente. D'une action ordinaire, ou extraordinaire, il en fait une action *artistique*. En ce sens, un document performatif est très différent de la documentation d'une performance, dont le statut artistique est préalablement reconnu. Bien entendu, il ne suffit pas d'un document performatif pour effectuer ce changement d'ontologie; un



Specific Object, sans titre
 Donald Judd, 1973.

performatif peut très bien échouer. Autrement dit, le document n'est pas autonome, mais s'inscrit dans ce que Pierre Bourdieu appelle un champ de pouvoir. Traiter le document comme un objet autonome (à l'instar d'Austin), c'est prendre le risque de chercher le pouvoir des documents dans les documents, c'est-à-dire là où il n'est pas.

Mettre ensemble la petite sélection de documents ci-contre ne se justifie en rien, sinon qu'il s'agit de pratiques qui d'une façon ou d'une autre jouent sur un coefficient d'art instable. Car, à chaque fois, il s'agit de propositions qui, ayant renoncé à une certaine autonomie de l'art, opèrent à l'échelle 1, étant tout à la fois ce qu'elles sont (un restaurant, une bibliothèque, un changement d'identité, un projet de recherche en astrophysique...) et une proposition artistique de ce qu'elles sont. En devenant art, elles ne cessent pas pour autant d'être ce qu'elles sont par ailleurs. Leur ontologie première n'est pas niée mais plutôt augmentée par leur ontologie secondaire, accessoire. À ce titre, elles ne deviennent visibles artistiquement, c'est-à-dire pour un public secondaire, que par l'intermédiaire d'une catégorie elle-même instable de documents. Des documents performatifs.



Martha Rosler Library
 INHA, Paris, 2007-08.
<http://www.inha.fr/spip.php?article1669>



Préparation d'un escrache
 Buenos Aires, 2004.
 Grupo de Arte Callejero.
http://grupodeartecallejero.blogspot.fr/2011_01_01_archive.html



Star City
 Delac, 2002.
postgravityart.org



Continental Drift
 Collective and mobile project of inquiry, Chicago, 2012.
<http://publicamateur.wordpress.com/category/continental-drift-2/>

Invisibles EHS

J'ai commencé l'année dernière à travailler à un projet de film sur et avec des électro-hypersensibles.

Ces personnes — EHS — sont «allergiques» aux ondes et aux champs électromagnétiques artificiels dont nous sommes quotidiennement entourés : ondes Wi-Fi, antennes relais, téléphones portables et autres appareils électroniques en tous genres. Une allergie à la technologie en somme.

Les EHS, une fois qu'ils ont identifié la source de leurs problèmes, n'ont pas d'autre choix que de s'exiler. Il leur faut fuir les villes parce qu'elles sont évidemment des nœuds technologiques. Mais cela revient également à s'écarter des concentrations humaines, et petit à petit à renoncer à une vie sociale.

C'est ainsi qu'ils entrent dans une phase de survie. Cela commence généralement par une longue errance à la recherche d'un endroit moins toxique et plus supportable. Une situation d'isolement forcé, pour éventuellement parvenir à trouver refuge dans une zone blanche. Mais les zones blanches se font rares dans notre société connectée.

Je me suis habituée à ce sentiment d'apnée technologique lorsque je pars plusieurs jours à leur rencontre. Et c'est toujours avec un drôle de frisson de culpabilité que je rallume mon téléphone sur le trajet du retour. Après avoir été à leur contact, je ne peux m'empêcher de penser aux dizaines de box Wi-Fi empilées au-dessus de mon appartement, ni de lever les yeux et de repérer maintenant toutes les antennes relais qui s'accrochent à nos bâtiments, plus ou moins visibles, plus ou moins camouflées.

La situation des électro-hypersensibles est frappante par son invisibilité. Invisibilité des ondes. Invisibilité des maux dont ils souffrent. Invisibilité des EHS eux-mêmes et de leurs revendications aux yeux de la société.

Les électro-sensibles, s'il doivent adapter en profondeur leurs habitudes et leurs modes de vie, parviennent encore à mener une vie

presque «normale». Et pourtant, il n'est pas toujours très aisé de les trouver et de les joindre. Ils se cachent et se méfient, redoutent qu'on les prenne pour des fous. Si leurs témoignages existent bel et bien, il s'agit de les croire car les images ne montrent ni ne prouvent rien pour les sceptiques.

Les électro-hypersensibles les plus atteints, eux, ne supportent plus rien, même plus la proximité du courant électrique, d'une pile de montre ou de clef de voiture : c'est ainsi que trois femmes se sont mises à vivre en communauté forcée dans une grotte au milieu des Hautes-Alpes. La radicalité de leur situation, alors qu'elle permettrait enfin de faire image, en signe en réalité l'impossibilité : la présence d'une caméra leur serait insupportable. Là encore le sujet se dérobe et demeure invisible.

Un film sur les EHS : certains diraient que c'est un film impossible, d'autres y verraient un défi.

En effet, c'est alors tout le projet qu'il faut repenser. Comment documenter cette situation ? Comment produire des images ? Comment faire un film lorsque la possibilité même d'approcher son sujet avec le matériel adéquat pose problème ?

Le retour en arrière technologique qu'implique, par exemple, le fait de partir vivre sans électricité dans une grotte m'impose de devoir réfléchir à mon tour à une forme d'archaïsme dans la manière de réaliser mon film. Les contraintes de vie des électro-hypersensibles finissent par m'atteindre personnellement, lorsque je m'aperçois que je dois modifier quelques-unes de mes habitudes quotidiennes, mais influent également sur la préparation du tournage, pour le bien-être des personnes à filmer.

Le film se fera donc. En pellicule. Avec une caméra mécanique.

Il ne s'agit pas là uniquement d'un problème technique à contourner. Il ne s'agit pas non plus seulement d'une résolution esthétique de la situation. C'est une question éthique qui est en jeu. Les moyens de productions ne peuvent pas venir concurrencer leur sujet. C'est en acceptant cette contrainte importante au cœur du projet que le film pourra se faire. C'est de cette manière qu'il sera juste, qu'il parviendra à trouver son économie et son écologie.

L'invisibilité de la situation des électro-hypersensibles est un défi et m'investit, je crois, d'une sorte de responsabilité. Ce n'est pas parce qu'ils sont invisibles aux yeux de la société qu'ils n'existent pas. Ils ne sont ni fantômes ni fous. Ce n'est pas parce que les images sont difficiles à faire qu'elles n'existeront pas. Le film est déjà présent d'ailleurs, il se devine et se précise entre les lignes.



Antenne relais téléphonique
camouflage version pin autrichien.



Photographe et EHS
une couverture de survie comme tentative de protection.



**Depuis la grotte où
vivent Anne,
Bernadette et
Anne-Marie.**

Histoire d'un vampire

Dans la Colombie des années 90, l'impossibilité de faire voyager les chefs d'œuvre de l'art occidental aboutissait parfois à l'exposition de leurs reproductions photographiques encadrées, à l'échelle 1. Les enfants qui venaient visiter le musée Colsubsidio, fondé par une caisse d'allocation familiale, pouvaient ainsi avoir leurs premières émotions esthétiques devant des peintures littéralement photocopiées.

Cette institution avait accueilli une exposition impressionniste : *La Femme au perroquet* y figurait, une orange décortiquée à ses pieds. Le motif pictural à traits blancs et oranges fonctionnait comme un camouflage, même aplati par la reproduction ; de loin l'orange apparaissait charnelle, pulpeuse, de près c'était un agencement de taches, plus ou moins tramées.

Une exposition de peinture espagnole fut aussi présentée. Pour cet événement, l'échelle n'avait pas été respectée car il n'y avait pas assez de place dans le musée. Les tableaux avaient donc été réduits. *Tres de Mayo*, par exemple, ne dépassait pas les 50 centimètres de large et *Saturne dévorant ses enfants* tenait sur un A4. Par contre, les gros cadres baroques à dorure restaient toujours les mêmes, toujours aussi soignés.

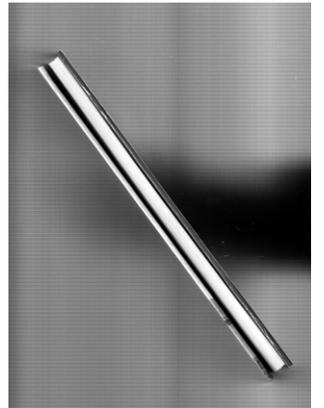
Dans le Bogota des années 90, la plupart des affiches de cinéma étaient peintes à l'aérographe. La télévision locale avait fait un reportage sur l'un de ces artistes peintres : les cheveux longs, il peignait torse nu, vêtu d'un simple jean troué, un bandana à la tête. Ces affiches pouvaient être très irritantes pour la gent féminine : les peintres avaient tendance, dans leur élan gestuel et viril, à déformer les traits aryens des comédiens d'Hollywood. Ces visages aux proportions parfaites et symétriques se retrouvaient parfois sauvagement estropiés.



À l'époque, avoir de belles affiches chez soi était un signe de prestige. Du film *Pulp Fiction* par exemple, d'un grand impact sur les jeunes générations, très vite promu effigie de «l'underground». Une affiche «originale» achetée aux États-Unis, d'un film ou d'un groupe de musique, dédicacée, à tirages limités, était un signe évident de savoir-vivre. Chez les générations plus âgées, c'étaient les affiches de musées visités dans d'autres pays, et pour les femmes qui aimaient la danse, des ballets. On pouvait trouver chez certaines intellectuelles d'autres objets encadrés. Par exemple, une serviette de plage du ballet de New York, sur laquelle sont représentées, en noir et blanc, les différentes positions primordiales de la danse.

Lors d'un entretien, l'écrivaine Gloria Azcárate nous raconte la naissance de sa vocation, grâce à l'influence de l'une de ses tantes qui exposait ses butins de voyage agrémentés d'une dorure. Pour ses onze ans cette femme incroyable lui donna à lire Carson McCullers, en la prévenant que certaines images (un téton coupé aux ciseaux notamment) pourraient lui paraître insupportables, mais qu'elle comprendrait leur nécessité. Plus tard ce fut *le Fleuve* de Wade Davis, où des ethnobotanistes racontent leurs voyages de jeunesse en quête de hiérophanies, et traversent des jungles inexplorées par l'homme blanc, en testant toutes les formes d'hallucinations possibles produites par des plantes. Cette même tante l'a incitée à l'écriture, une fois où, interrogée sur la façon dont on devenait écrivain, elle lui répondit avec une grande simplicité : «Hé bien, il faut écrire». L'enfant se munit immédiatement d'un stylo et pondit le jour même trois récits : le premier est passé aux oubliettes, le deuxième était un règlement de comptes entre cousins à la manière de La Fontaine, le troisième était l'histoire d'un diplôme encadré. Ledit papier est orné de tampons et de signatures d'hommes illustres, mais, accroché à un mur, se sent extrêmement seul. Il décide alors de sortir de son cadre et part à la rencontre des autres objets du monde. Cette troisième nouvelle attira l'attention du patriarche de la famille, le grand-père Azcárate. Lui qui, jusqu'à présent, avait complètement ignoré l'existence de sa petite-fille — il l'appelait «fille» car il n'arrivait pas à se souvenir de son prénom — s'est mis tout d'un coup à la considérer : il la félicita, en remarquant la beauté des illustrations délicieusement animistes.

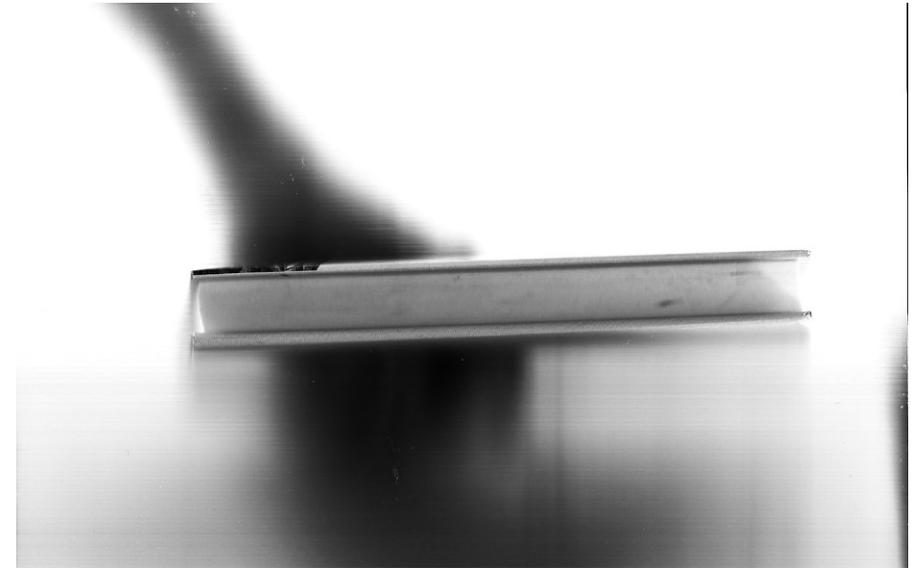
Dans le Bogota des années 90, la chambre accueillant le bureau et la bibliothèque s'appelait le «studio». M. Azcárate avait construit une maison si grande que le bureau et la bibliothèque occupaient chacun une pièce différente, et la bibliothèque s'appelait «bibliothèque». Il



n'était pas riche, mais à l'époque de leur installation dans ce quartier, les terrains étaient bon marché et il avait lui-même dessiné la demeure familiale. Cet homme aimait les échecs et jouait plusieurs parties en même temps, avec des personnes différentes. Après sa retraite, il passait ses journées enfermé dans ce blockhaus domestique, assis dans un fauteuil à dossier inclinable. Il fumait clope sur clope et regardait religieusement les infos le matin, le midi et le soir. Il aimait les mots croisés et regarder des films avec sa femme, westerns pour lui, polars pour elle. Il ne sortait que pour acheter des pièces pour sa voiture, une camionnette Volkswagen bleu électrique ou mauve selon les périodes. Ou alors, mais plus rarement encore, il allait au bistrot boire du café avec les compères du quartier, un lieu enfumé qui n'avait probablement jamais accueilli aucune femme. Il rentrait chez lui les poches remplies de paquets de chips parfumés au poulet pour ses petites filles. Celles-ci adoraient la bibliothèque. Gloria y passait des journées entières, plongée dans la lecture répétée de deux ouvrages en particulier: l'Encyclopédie universelle et l'Encyclopédie ésotérique des créatures impossibles.

À l'aube des années 2000, Gloria partit pour la France. Dans sa valise, quatre tomes d'une encyclopédie de Littérature française en langue originale, du XVI^e au XIX^e siècle, ornée de peintures contemporaines aux textes. Les trente kilos permis par Air France furent à peine suffisants, entre vêtements, livres pour la classe préparatoire littéraire et des babioles inutiles, comme une petite casserole spéciale pour les œufs au plat que sa mère avait glissée dans ses bagages. Gloria portait dans sa valise la bibliothèque du khâgneux idéale, les *Méditations* de Descartes, Rousseau et Nietzsche achetés à Bogota à prix d'or, ou bien volés aux amis riches et bilingues. Cette culture partagée n'a pas empêché un choc culturel profond à son arrivée en France: ses camarades d'études lui semblaient parfaitement ennuyeux; même ceux qui se droguaient — d'habitude plus marrants, plus festifs — restaient pour elle des extraterrestres. Elle assistait avec horreur à une culture «alternative» où régnait la chanson française type guinguette et qui affichait un anti(nord)américanisme décomplexé: ils avaient grandi dans un monde excluant MTV et Hollywood. Elle retraçait à rebours l'itinéraire des voyageurs européens qui, jadis, se sont lancés à la conquête du Nouveau Monde: le Vieux Monde se révélait aussi désirable que barbare.

Gloria Azcárate raconte qu'en douze ans de vie en France, elle n'a jamais acheté un seul meuble ni acquis aucun bien. Elle ne déménage que des cartons qu'elle constitue à sa taille: ils sont petits et transpor-



tent des vêtements et surtout des livres. Elle n'a pourtant pas lu tous ses livres. Mais elle aime les regarder, les toucher, les mettre en valeur lorsqu'on lui rend visite, désirer les lire — même sans passage à l'acte. Elle corne les pages en haut pour les passages intéressants, en bas pour ceux qui l'émeuvent, en haut et en bas parfois en même temps. Les pages peuvent être annotées au stylo: cette trace indélébile est un repère lorsqu'on veut relire les ouvrages par fragments uniquement. Ces blocs de textes sont finalement plus vivants que les visages oubliés sur ses photos souvenirs.

Il paraîtrait que Mircea Eliade n'ait pas survécu à l'incendie de sa bibliothèque. Expatrié à Chicago, cet événement fut un tel choc émotionnel qu'il se laissa littéralement mourir. Mais nous pensons plutôt, par analogie sans doute, au Dracula de F. F. Coppola. Dracula veut déménager à Londres pour se rapprocher de Mina-Winona-Ryder, sosie de son amante autrefois suicidée. Mais Dracula puise davantage son énergie de la terre transylvanienne elle-même que du sang de ses victimes. S'éloigner de son pays natal signifierait la perte de tout son pouvoir vital et donc sa mort imminente. Il embauche alors le fiancé de Mina pour acquérir des propriétés dans la métropole anglaise et encercler sa belle: des demeures vides où seront stockées des caisses remplies de terre roumaine. En voyageant vers Londres, Dracula passe ses nuits à vider les rats et les marins du navire de leur sang. Le reste du temps il est enfermé dans une caisse, plongé dans cette terre où pullulent les limaces et les vers.



Jonathan Rubin

Cartographie d'un film à venir

1. En 2011, 817 longs métrages de fiction ont été produits aux États-Unis pour plus de 30 000 scénarios de fiction enregistrés auprès de la Writers Guild of America.

2. Réalisé en 1502, ce planisphère est la plus ancienne carte portugaise représentant les connaissances géographiques du monde à la suite de la découverte du Nouveau Monde.

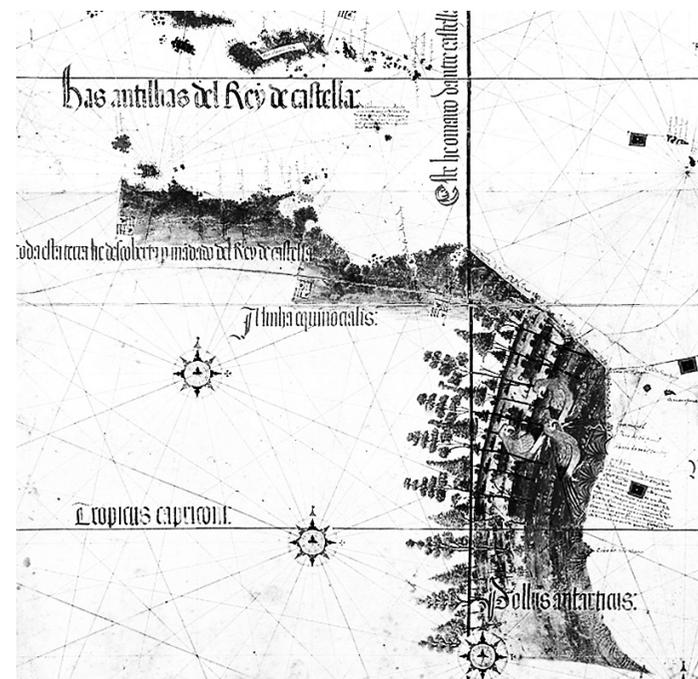
3. Écrit par Marco Polo en 1298, le *Devisement du monde* retrace les aventures de l'explorateur vénitien à la cour du Grand Kubilai Khan.

4. Originaire de Liège, Jean de Mandeville est un explorateur du XIV^e siècle. Il est l'auteur de l'ouvrage intitulé *Livre des Merveilles du monde* rédigé à l'issue d'un prétendu voyage de 34 ans en Égypte et dans différents pays d'Asie jusqu'en Chine.

5. La *Institución Colombina* à Séville conserve une édition du livre de Mandeville annotée par Colomb sur plus de trois cent pages.

Une des particularités du cinéma de fiction consiste à imaginer en amont sur du papier l'ensemble d'un film à venir. Cette première étape de travail, la transcription qu'est le scénario, est aujourd'hui devenue de plus en plus nécessaire pour actualiser le désir d'un film. De nombreux films ont ainsi été écrits, construits et mis en forme, mais rares sont ceux qui sont finalement tournés¹. Un scénario est avant tout l'ébauche d'un film imaginaire. Il est en quelque sorte la traduction d'une vision cinématographique destinée à être partagée avec l'ensemble des intervenants nécessaires à la fabrication d'un film. Mais ce scénario est également une fiction autonome et différente du film que l'on désire réaliser, semblable à ces premières cartes qui esquissaient les possibles contours du Nouveau Monde au début du XVI^e siècle. Le planisphère de Cantino², l'une des plus anciennes cartes représentant la découverte du Nouveau Monde, est, avec l'amorce d'une nouvelle terre qui se profile, une sorte de « fiction papier » qui précède une « fiction réelle » à découvrir. J'ai toujours pensé l'entreprise cinématographique comme l'exploration d'un territoire ignoré. On trouve sur ces cartes le relevé d'un monde inconnu et un potentiel de découvertes qui, à l'instar d'un périple cinématographique, me motivent à faire des films. Cette absence qui aspire à être dessinée et précisée m'attire et m'incite à entreprendre une telle aventure.

Les nouveaux territoires découverts au XV^e et XVI^e siècle furent en grande partie encouragés et financés à la suite des récits de Marco Polo³ et de Jean de Mandeville⁴ sur les Indes. Le *Livre des Merveilles du monde* de Mandeville exerça une influence considérable sur la société européenne de l'époque et sur les voyageurs et explorateurs tels que Christophe Colomb⁵ dans leurs quêtes d'une nouvelle route vers les Indes par l'ouest. Dans son livre, Mandeville décrit une contrée aux richesses légendaires, peuplée de géants hirsutes, d'hommes sans tête et d'animaux fabuleux — licornes et dragons aux ailes vermillon. Dans cet étrange mélange de réalité et d'imaginaire, Mandeville réussit à



Détail du planisphère de Cantino

représentant les connaissances géographiques du Nouveau Monde en 1502.

rendre crédibles le fantastique, le merveilleux et l'extraordinaire. Ces récits enchantés ont en grande partie été popularisés par l'invention récente de la typographie par Gutenberg. Elle contribua grandement à répandre les histoires d'un monde merveilleux et les premiers planisphères faisant l'ébauche de ces nouvelles terres lointaines et fantasmées. Sans cette « fiction papier » qui engendra en partie la découverte de l'Amérique et l'échange colombien⁶, notre monde serait aujourd'hui très différent. Ces explorations ont en effet conduit à la mise en place des empires coloniaux. Il est intéressant de constater que Christophe Colomb et les autres explorateurs espagnols ont été déçus dans un premier temps par la découverte de ces « Indes Orientales⁷ ». À la différence de l'Asie et de l'Afrique, les habitants des Caraïbes ont peu de choses à échanger avec les navires espagnols qui ne trouveront à leur arrivée aucune des richesses imaginées et rêvées dans l'ouvrage de Mandeville et le *Livre des Merveilles* (appelé également *Il Milione* ou le *Devisement du monde*) de Marco Polo.

Cet espoir porté par une *fiction*, puis désenchanté par la confrontation avec la réalité, est également très présent dans le cinéma. L'expérience du réel qu'est le tournage est parfois très violente. On assiste,

6. L'échange colombien est l'échange biologique intercontinental survenu, à la suite de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb. Il s'agit de l'un des événements les plus importants de l'histoire de l'écologie, de l'agriculture et de la culture.

7. Amerigo Vespucci est le premier navigateur à affirmer avoir découvert un Nouveau Monde qui n'est pas les Indes. Jusqu'à sa mort, Colomb pensa avoir atteint les Indes Orientales.

Elle et Lui

Leo McCarey, 1939.



8. Leo McCarey réalisa à deux reprises son film *Elle et Lui*. Une première fois en 1939, puis un *remake* en 1957.

9. Yasujirō Ozu réalisa plusieurs *remakes* en couleur de ses films muets comme par exemple *Bonjour* et *Herbes flottantes*.

impuissant, à une réalité que l'on ne parvient pas à faire entièrement dialoguer avec l'imaginaire promis par le film papier.

Finalement, on pourrait s'interroger sur le réel besoin de retranscrire un scénario avec les outils du cinéma. Faire un film nécessite énormément de ressources, d'énergie et de détermination. Alors, pourquoi vouloir s'aventurer sur ce territoire escarpé et hostile que peut être le cinéma? Pourquoi ne pas s'en tenir à la proposition contenue dans un scénario? Pourquoi est-elle finalement insuffisante? D'où vient ce désir d'incarner des personnages imaginés et de les cadrer dans une fiction possible? Certains cinéastes vont même jusqu'à réaliser eux-mêmes des *remakes* de leurs propres films. Ceux de Leo McCarey⁸ et de Yasujirō Ozu⁹ sont à cet égard très intéressants. Leo McCarey réalisa deux versions de son film *Elle et Lui* (*An Affair to Remember*) à dix-huit années d'intervalle. Les deux films sont identiques, scène par scène, mais profondément singuliers par leurs différentes incarnations, comme l'ont été les quatre expéditions de Christophe Colomb vers le Nouveau Monde.

L'attrait de la découverte d'un Nouveau Monde est assez semblable à la réalisation d'un film de fiction. Le scénario rappelle les Indes Orientales décrites par Jean de Mandeville et Marco Polo. C'est un film oni-

rique et imaginaire où se manifeste un désir de cinéma sans les obstacles de la réalité. Cependant, il est toujours nécessaire de trouver et d'explorer ce territoire inconnu esquissé sur papier. Cette fiction qui nous trace les contours de l'espace fantasmé ne nous suffit pas. Il nous faut la fouler, l'arpenter avec l'espoir que la réalité dépasse et supplante l'imaginaire désiré. La première fiction est un artifice pour atteindre une fiction à venir qui nous dépasse. Elle en comprend les prémisses et les germes que l'on souhaite secrètement voir apparaître comme *une découverte*. Car le film réalisé est une découverte en ce sens qu'il contient une part *d'entreprise commune*, d'efforts unis pour la réalisation d'un objet. C'est peut-être là que réside la différence décisive entre un scénario de fiction et un film à venir. Ce scénario, cet imaginaire que l'on transcrit sur papier est en quelque sorte limité par un imaginaire invisible et solitaire. La nécessité de le rencontrer nous engage à unir nos savoirs pour le rendre possible. Même si finalement la découverte résultant de cette expédition n'est pas à la hauteur de nos désirs et de nos espérances, la rencontre avec le réel qu'est un film achevé est beaucoup plus enrichissante par son existence même.



Elle et Lui
Leo McCarey, 1957.

Entretien avec Nadia Plungian
Nataliya Tchernalykh

Trait interrompu

Docteure en Histoire de l'art soviétique de l'entre-deux guerres, **Nadia Plungian** est chercheuse à l'Institut national de l'histoire de l'art de Moscou. Elle est par ailleurs curatrice et membre du groupe MFG (Moscow Feminist Group).

Cet entretien, réalisé le 21 janvier 2013, accompagne les propositions curatoriales de Nataliya Tchernalykh autour de l'exposition Film Papier.

«Je voudrais attirer l'attention sur le processus de re-politisation de certaines formes d'expression artistique, dont le graphisme, qui commence à occuper une place de plus en plus importante dans l'art socialement engagé en Russie et en Ukraine. Lors de l'exposition à La Box, je propose un regard croisé sur les œuvres graphiques de trois artistes : Viktoria Lomasko (Russie), Anatoliy Byelov (Ukraine), Anna Zvyagintseva (Ukraine). Dans cet entretien, Nadia Plungian offre un éclairage historique sur cette technique artistique et nous parle de la tradition interrompue des avant-gardes.» (Nataliya Tchernalykh)

Nataliya Tchernalykh : Pourquoi avez-vous choisi d'abandonner vos recherches sur l'avant-garde pour vous consacrer à l'histoire de l'art soviétique des années 1930-40 ?

Nadia Plungian : Je me suis aperçue que cette époque-là restait précisément non-décrite et sous-estimée par la critique officielle. Cela me paraît évident. L'art de cette époque ne présente pas, soi-disant, de «traces» de l'avant-garde, n'est pas traversé par l'«esprit avant-gardiste» — il n'a pas eu, ou très peu, de contacts idéologiques avec le pouvoir —, c'est un espace artistique beaucoup plus personnel. Cette dynamique peut être comparée au passage de la Nouvelle Objectivité (1918-1930) à l'art des camps de concentration en Allemagne.

Pour moi, l'art graphique est davantage lié à la réalité sociale, au concret, pour ainsi dire. Le papier et le matériel graphique employés sont les vrais témoins de l'historicité d'un mouvement artistique, de sa condition sociale. Le support peut aussi raconter une histoire personnelle : on voit quand l'œuvre a été faite, lors du siège de Leningrad ou pendant la Révolution par exemple. Il est très intéressant d'observer comment le matériel utilisé parle d'une époque. Certains artistes soviétiques avaient chez eux des stocks d'aquarelles françaises qu'ils avaient

achetées quand les voyages vers l'Europe étaient encore autorisés : ces matériaux étaient très différents de ceux que l'on trouvait en Union soviétique et leur utilisation frappe tout de suite l'œil — comme si ce signe représentait une sorte de pont sémantique, un retour vers une époque passée.

De quels artistes parlez-vous, plus précisément ?

Par exemple, Vladimir Grinberg, qui était un des disciples d'Albert Marquet en Russie. Lui et son cercle étaient des artistes «du tiroir»¹ et ne pouvaient fonctionner que de cette manière. En URSS, il y avait des règles assez strictes dans le cadre de la mise en œuvre d'une exposition : on n'avait pas le droit, par exemple, d'exposer uniquement des paysages. Il fallait absolument suivre un thème pré-choisi — l'industrialisation, la collectivisation, la construction socialiste. Donc, choisir un sujet désigné comme «réel» par la propagande. Le paysage n'en était pas un. Il fallait absolument parvenir à «réfléter» une certaine réalité socialiste. À cette époque, on disait en plaisantant : «Comment peut-on donner le reflet de quelque chose qui n'existe pas ?»

Néanmoins, les conséquences d'un «mauvais» reflet pouvaient être désastreuses : un seul faux-pas engendrait des poursuites en justice qui pouvaient aller dans les années 1930 jusqu'à la peine de mort.

C'est très intéressant sur le plan théorique : en l'absence d'une réalité politique, on demande aux artistes d'en construire une, à travers la fiction. Et c'est ensuite aux représentants du pouvoir de juger si cette fiction correspond à leur «réalité» ou pas. La fiction sort, dans ce cas-là, de son propre champ esthétique subjectif, et devient malgré elle, en quelque sorte, une réalité politique, plus vraie que le vrai.

Tout à fait. Le régime soviétique ne pouvait pas construire par lui-même une «commande idéologique» décrite en termes clairs. L'artiste suivait un chemin, un trajet, qu'il construisait, à tâtons, ou, faute de mieux, en regardant les autres faire. Cela contribuait également à une totale dépersonnalisation de la vision artistique.

L'artiste et son style personnel se perdaient dans de multiples «jeux de miroirs», de reflets sans fin, où l'objet politique était finalement absent... Mais il y a eu certainement des artistes qui essayaient d'y échapper ?

Oui, mais il n'en reste que très peu de traces. Pour ma thèse, j'ai travaillé sur les archives du «Groupe 13», qui a fonctionné à Leningrad entre 1928 et 1932. Ils avaient développé la technique du dessin documentaire, dont la caractéristique principale était le tempo, la rapidité. Sa figure centrale, Vladimir Milachevsky, qui demeure jusqu'à nos jours très peu connue en Russie, connaissait parfaitement bien la scène

1. Artistes ou écrivains du tiroir — terme soviétique qui désigne des auteurs n'arrivant pas à éditer leurs œuvres suite à la (auto)censure.



Affiche d'exposition
Groupe 13.

2. La Fabrique de l'acteur excentrique, dont l'acronyme est FEKS (en russe : Фабрика эксцентрического актёра), est un collectif, plus qu'une école, d'avant-garde soviétique, actif dans le domaine théâtral, puis cinématographique, fondé en 1921 à Leningrad. Cf. Leonid Trauberg et l'excentrisme: les débuts de la Fabrique de l'acteur excentrique 1921-1925, Natalia Noussinova, trad. C. Perrel, Crisnée, Yellow Now, 1993.

Dessin

Vladimir Milachevsky,
1927.



graphique de son époque, il avait beaucoup d'ambition. Son idée était de raviver l'école graphique russe, forte, mais un peu sèche, par des expérimentations « directes » dans la rue, où les artistes cherchaient un rythme, un mouvement, toujours de plus en plus rapide. C'était presque comme un sport.

De l'essence de son œuvre — c'est l'approche qu'il a appelée *dactyloscopique* — il disait: « J'aimerais que mon art soit vrai, comme les empreintes de mes doigts ». Cette même réalité dactyloscopique, incompatible avec le régime stalinien, a été malheureusement à l'origine de l'interdiction de ce groupe. Plusieurs personnes ont été condamnées à mort, d'autres ont quitté la carrière artistique pour ne jamais y revenir.

On peut imaginer que ce mouvement a documenté certaines « réalités » soviétiques qu'on ne pouvait absolument pas voir ailleurs ?

Oui, bien sûr. Ils dessinaient des situations bruisantes de mouvements divers et qui étaient de ce fait difficilement contrôlables: des courses de haies, les stades nautiques, les plages. À l'époque en URSS, il y avait beaucoup de plages naturistes.

Est-ce qu'il y a une connexion entre ces mouvements graphiques et le cinéma soviétique ?

Je pense qu'il y a certains points communs avec les recherches de la FEKS (Fabrique de l'acteur excentrique)², même si celles-ci avaient sans doute plus d'affinités avec les expérimentations picturales. Je les aurais plutôt associées au cinéma de l'époque de Weimar, en Allemagne. Pour ma part, je considère l'art graphique, et sa connexion directe au papier, d'une autre nature que la production cinématographique, considérée, dans sa version soviétique, comme un vrai art de masse. Tandis que l'art graphique favorise une situation d'observation personnelle, le contact personnalisé, attentif, avec l'objet choisi.

Le « Groupe 13 » voulait ressusciter la tradition des expositions graphiques expérimentales. Leur première exposition a eu lieu à la Maison de la Presse en 1929. Détail intéressant, Walter Benjamin, lors de son séjour à Moscou, note dans son journal qu'il souhaitait absolument la voir, mais en vain: il est arrivé en retard, la porte était déjà fermée.

Sa visite aurait pu changer le cours de l'histoire de l'art graphique en URSS...

Très certainement ! Le « Groupe 13 » aurait acquis un renom en Occident... Walter aurait dû se dépêcher ! Dans le même temps, l'histoire de la répression de ce groupe est très typique: elle illustre parfaitement l'attaque invasive que la machine soviétique effectuait dans l'espace personnel artistique. Il ne faut pas oublier que le « Groupe 13 » est proba-



→

Synchronisations

Vidéo, Anna
Zvyagintseva, 2011.



Illustration de boîte d'allumettes
« Pour la paix! »

Crise

« En Amérique tout va bien. Tout-va-très-bien! »
Caricature, Boris Yefimov, 1950.



blement le seul groupe artistique russe qui ait proclamé l'investigation du domaine personnel comme principe esthétique. Ce choix a été violemment réprimé.

L'histoire de l'art soviétique connaît-elle d'autres dissolutions forcées de groupes artistiques?

Il faut dire que le principe de la dissolution des groupes artistiques auto-organisés constitue le centre de la politique culturelle soviétique. En 1932, avec la création de l'Union des Artistes, tous les groupes ont été dissous, pour éviter l'auto-organisation des mouvements artistiques. Ce fut une vraie décision politique, très pensée. Dans les années 1920, les mouvements artistiques, littéraires et poétiques, prospéraient encore: il y avait toutes sortes de groupes expérimentaux, et tout le spectre politique, de gauche à droite, y était représenté. Par exemple, les «cosmistes», le groupe mystique «Makovets», les groupes d'orthodoxes religieux, etc. Bien sûr, ils furent parmi les premiers à disparaître. Mais les artistes révolutionnaires ne furent pas épargnés non plus: le groupe AXP (Association d'artistes révolutionnaires) a connu le même sort, bien que d'anciens AXP-istes soient devenus des grands noms de la *nomenklatura* artistique soviétique.

Ces groupes ont-ils disparu sans laisser aucune trace?

Oui et non. Tout a été vécu à un niveau plus personnel — pendant un certain temps, ils ont existé dans l'espace privé des appartements où les artistes formaient des mini-salons artistiques. Mais ça n'a pas duré longtemps. Restait la correspondance privée, qui, elle aussi, fut condamnée à s'éteindre.

Je m'intéresse particulièrement à cette brève étape: les échanges personnels autour des questions esthétiques dans l'espace privé, qui constituaient des îlots dans l'océan de la répression stalinienne.

Cette étape me semble constitutive de la culture du quotidien soviétique et post-soviétique.

Effectivement. Mais je pense que nous risquons de perdre de vue cet espace semi-professionnel, semi-personnel, resté totalement méconnu, non décrit. Nous sommes écrasés par les recherches constantes sur l'«esprit de l'avant-garde», par la demande permanente de radicalisation des discours politiques, souvent agressifs, qui ne sont pas spécialement (mais il y a des exceptions) élaborés et pensés... Tout cela fait que la réflexion collective des artistes d'aujourd'hui est minorée, le vrai espace de solidarité politique régresse constamment.

Qu'en est-il de la scène de l'art graphique en Russie?

Le dessin a du mal à s'inscrire dans les trajets de l'art contemporain, à gagner son indépendance: il existe dans un espace parallèle, en relation avec l'édition, l'illustration, le graphisme. Cette idée soviétique que

l'art doit être monumental, solennel, impressionnant, occupe toujours notre imaginaire collectif. Certaines formes de l'imprimerie d'art restent tout de même: la tradition de l'estampe, de la lithographie expérimentale, mais elles sont assez périphériques.

Pourtant, ces dernières années nous assistons au retour, grâce aux collectionneurs, de certains genres. La micro-estampe, par exemple — les étiquettes soviétiques des boîtes d'allumettes ont souvent été faites avec cette technique — présente un grand intérêt esthétique au niveau de l'histoire du quotidien. Ou l'affiche de propagande soviétique, qui a connu des évolutions intéressantes dans les années 1950-60. Il en est de même de la caricature soviétique: un genre qui était entièrement discrédité par les clichés propagandistes, mais a tout de même survécu grâce à de grands maîtres, comme Boris Yefimov³ ou les Koukryniksy⁴ et des revues spécialisées, comme *Krokodil*⁵. Aujourd'hui, il y a des artistes qui essaient de revenir vers ces techniques, de les faire revivre.

Vous avez co-organisé en octobre 2012 avec l'artiste russe Viktoriya Lomasko, une exposition d'art graphique d'artistes femmes, «Le crayon féministe».

Oui, Viktoriya, qui était la co-curatrice, est elle-même une artiste exceptionnelle qui exerce un véritable activisme politique, au sens premier du terme: elle a beaucoup de mal, mais elle est en train de construire son propre espace de travail, de réflexion sociale, et de libérer de nouvelles formes d'expression dans le champ de l'art graphique. Sa méthode est déjà entièrement élaborée, avec des racines esthétiques très concrètes et visibles: elle est en train de faire un travail de synthèse entre le dessin documentaire, dans la tradition du «Groupe 13», la caricature soviétique et le graphisme satirique.

Cette situation est très intéressante à observer pour une historienne de l'art graphique: de nouveaux sens politiques se créent autour de techniques que l'on croyait dépassées. Dans cette exposition nous avons essayé de caractériser un certain tournant dans le travail d'artistes femmes russes, qui utilisent toutes une technique assez marginale — l'art graphique — pour soulever des questions politiques. En tant que féministe, j'entends sous le mot de «politique» des questions socialement orientées qui touchent au quotidien des gens ordinaires, sans rapports explicites avec les grands sujets actuels qui agitent les médias russes.

3. Boris Yefimov (en russe: Борис Ефимович Ефимов), né Boris Friedland le 28 septembre 1900 à Kiev, mort le 1^{er} octobre 2008 à Moscou, est un dessinateur et caricaturiste russe, célèbre pour ses dessins au service de la propagande soviétique.

4. Koukryniksy (en russe: Кукрыниксы) est le pseudonyme de trois peintres et caricaturistes soviétiques qui sont Mikhaïl Vassilievitch Koupryanov, Porfiri Nikititch Krylov et Nikolaï Alexandrovitch Sokolov.

5. *Krokodil* (en russe: Крокодил) était un journal satirique soviétique fondé en 1922.



Kapitalina Ivanovna

« Lénine est vivant!
Il est ma vie! »
Dessin, Viktoriya Lomasko, 2012.

Érik Bullot est cinéaste et théoricien. Il enseigne le cinéma à l'École nationale supérieure d'art de Bourges et dirige le post-diplôme *Document et art contemporain* à l'École européenne supérieure de l'image (Angoulême-Poitiers).

Stephen Wright enseigne la pratique de la théorie à l'École européenne supérieure de l'image (Angoulême-Poitiers). Ses recherches portent notamment sur l'escapologie contemporaine, interrogeant les conditions de possibilité et d'usage d'un art sans œuvre, sans artiste et sans spectateur, c'est-à-dire un art qui se soustrait délibérément à l'horizon d'événements. Il contribue régulièrement au blog n.e.w.s.www.northeastwestsouth.net.

La pratique vidéo de **Gaëlle Cintré** oscille souvent entre une approche documentaire et un goût certain pour la fiction. Ses projets ont été montrés dans différents festivals et expositions, dont plus récemment la Biennale Mulhouse, l'exposition *Les Enfants du Sabbat* 13 au Creux de l'Enfer ainsi que la galerie Jérôme Poggi.

Née à Bogota en 1983, **Laura Huertas Millán** vit en France depuis 2001. Diplômée de l'Ensba (Paris) et du Fresnoy, elle est doctorante en arts plastiques. Ses films s'appuient sur des représentations du réel, des faits divers, des descriptions ethnographiques, des documents historiques mixés, travestis et fictionnalisés. Le récit et la possibilité d'une mémoire sont au cœur de ce travail.

Jonathan Rubin est diplômé de l'Ensba (Paris) et du Fresnoy, Studio national des arts contemporains. Après avoir réalisé quelques courts métrages, il est assistant réalisateur sur deux longs métrages documentaires de Jean-Michel Alberola tournés au Japon. Il prépare actuellement un film de fiction en s'inspirant d'une possible rencontre entre le poète-boxeur Arthur Cravan et l'écrivain B. Travençolo.

Nataliya Tchernalykh, née en Ukraine, est curatrice indépendante, critique d'art contemporain, auteure de nombreux essais sur les liens entre l'art et la politique, ainsi que sur l'histoire du féminisme sur le territoire post-soviétique.

Événements

Lundi 4 mars 2013. 18h. Chapelle.

Du film performatif.

Conversation avec Boris Lehman par Érik Bullo

Mardi 5 mars 2013. 18h. Galerie La Box.

Stratégies et tactiques du média-activisme féministe.

Regards croisés sur la construction des messages politiques de la nouvelle génération féministe (Femen, Pussy Riot, La Barbe...) à travers les médias.

Rencontre entre Nataliya Tchernalykh et Giovanna Zapperi

Jeudi 7 mars 2013. 18h. Galerie La Box.

Impossible Don Quichotte.

Aperçus sur le film inachevé.

par Gaëlle Cintré

Mardi 12 mars 2013. 18h. Galerie La Box.

Born in USSR.

Cartographie de nouveaux mouvements artistiques dans l'espace post-soviétique.

par Nataliya Tchernalykh

Mercredi 13 mars 2013. 18h. Galerie La Box.

L'œil automate.

Héritage ethnographique et mécanique du point de vue.

par Laura Huertas Millán

Jeudi 14 mars 2013.

18h. Vernissage. Galerie La Box.

21h. Projection *Antonio Das Mortes* (Glauber Rocha, 1969).

Maison de la culture de Bourges.

Vendredi 15 mars 2013. 10h. Galerie La Box.

Visites guidées proposées par les artistes.

